



Carnets

Revue électronique d'études françaises de l'APEF

Deuxième série - 14 | 2018

Études de génétique théâtrale et littéraire

Fabriques de *Vania*

Sophie Lucet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/carnets/8939>

DOI : 10.4000/carnets.8939

ISSN : 1646-7698

Éditeur

APEF

Référence électronique

Sophie Lucet, « Fabriques de *Vania* », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 14 | 2018, mis en ligne le 30 novembre 2018, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/8939> ; DOI : 10.4000/carnets.8939

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.



Carnets est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons - Attribution – Pas d'utilisation commerciale 4.0 International.

Fabriques de *Vania*

Sophie Lucet

- ¹ *Vania* est le cinquième spectacle d'un cycle qu'Eric Lacascade a consacré à l'œuvre d'Anton Tchekhov¹. Pour décrire le processus de création de ce spectacle, il nous faudra remonter vers une origine incertaine et sans cesse renvoyée à d'autres profondeurs ; et ceci en traquant tout d'abord les brouillons de l'œuvre, strates temporelles multiples et mouvantes sur lesquelles viendront se déployer les répétitions de *Vania* ; puis en venir à l'élaboration progressive d'une méthode, sorte de creuset où se crée le vocabulaire commun d'un groupe ; cette description nous permettant de montrer combien l'esthétique cherchée par Eric Lacascade, fondée sur un art certain de la variation, puise dans les racines d'une construction collective pour y redécouvrir l'éclat de la présence dans un ici maintenant.

1. Construire le dossier de genèse : d'un brouillon, l'autre

- ² Le *Vania* de 2014 a été précédé par ce que son metteur en scène nomme un « brouillon »² : à l'invitation du metteur en scène Oskaras Korsunovas, Eric Lacascade a en effet proposé une première version de la pièce en 2008 en Lituanie, avec la distribution de comédiens de l'Oskaro Korsunovo Teatras (O.K.T). Cette « première étude » a été présentée dans le réseau des théâtres lituaniens mais également en Pologne, en Corée et en Allemagne. Créée dans des circonstances particulières tenant à l'économie du spectacle vivant en Lituanie³, cette première version a été l'occasion de procéder à une « lecture » de l'œuvre c'est-à-dire à la vérification des « hypothèses de travail », principe qui dit en creux l'un des fondements de cette esthétique : il s'agit en effet de mettre au jour des « situations » essentielles pour chaque acte et scène, soit de noter l'ensemble des données textuelles et scéniques indispensables à la compréhension du texte et de l'action, méthode qui se revendique de l'héritage de Stanislavski. « Je savais donc, après cette première expérience en Lituanie, que je savais raconter l'histoire », précise Eric Lacascade.
- ³ Il lui fallait alors remonter ce texte une deuxième fois. Six ans plus tard il retrouve le groupe du cycle Tchekhov, ses compagnons de route, pour une autre version de *Vania*. Et

il souhaite cette fois viser autre chose que la pure narrativité comme ce fut le cas avec la première ébauche.

- 4 Ce sont d'ailleurs avec ces réflexions que s'ouvre le cahier de mise en scène établi bien avant que les répétitions ne commencent :

Les moments que nous savons bons ou très bons en Lituanie et que nous avons repères dans la pièce comme forts : ne faut-il pas les faire durer et ceux qui sont faibles y passer beaucoup plus vite ? Il y a des erreurs qu'on a faites dans notre tendance à vouloir faire de chaque scène un spectacle (les petits verres, même Elena/Vania). Il faut bien considérer l'importance des scènes et quand on est bien ne pas hésiter à faire durer. Donner des vraies priorités ; tout ne se vaut pas. Le rythme vient aussi de ces accélérations. Le spectacle lituanien était long. Mal rythme⁴.

- 5 Ces propositions font d'abord, en vert et en majuscules, la suture avec le projet lituanien en disant ce qu'il conviendra désormais de transformer. Puis vient, en rouge, l'analyse de la situation d'ensemble qui déterminera les enjeux principaux des acteurs dans cette deuxième version :

La situation originelle, le conflit originel c'est le mariage d'Alexandre avec Elena. Chaque personnage dans la pièce doit se situer par rapport à cet événement originel, chacun devant porter un regard différent dessus. Et l'événement principal de la pièce c'est la vente de la maison⁵.

- 6 Mais les notes suivantes, où figure la synthèse d'une « discussion avec Manu⁶ », le scénographe, témoignent surtout du désir de retrouver un dispositif pauvre après les dernières mises en scène du *Tartuffe*⁷ et de *La Vestale*⁸. La première image qui vient du spectacle est celle d'une installation précaire où le public serait convié au théâtre en train de se faire, avec une atmosphère de fête très proche des spectateurs. Englobement du public dès les premiers moments du spectacle : puis les acteurs s'enfoncent au loin au fur et à mesure des actes. L'idée principale est donc de créer une connivence avec le public dès le début, les acteurs se prenant même au jeu du cabaret ou du music-hall, puis d'éloigner progressivement les interprètes. Et c'est ainsi qu'on pourra raconter la pièce : car *Vania*, c'est l'histoire d'une fausse communauté qui progressivement se sépare.

- 7 Eric Lacascade a commencé le travail en nouant deux pièces de Tchekhov : *Oncle Vania* et *L'Homme des bois*. La première, diamant familial brut, serait sertie dans la seconde, pièce paysage aux grandes fresques. Ce montage étant d'abord utile pour augmenter le nombre des comédiens de la distribution : on peut en effet, avec cette adaptation, passer de sept à onze comédiens et retrouver les compagnons de route et en inviter de nouveaux, ceci pour ne pas que l'exercice de la variation mène à la fossilisation du groupe.

- 8 Cette adaptation d'après la traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan consiste à « écrire la rencontre de deux partitions, celle de Tchekhov et celle du groupe d'acteurs dont l'histoire s'écrit au fur et à mesure des représentations, car les amours, conflits, rêves des personnages sont lettres mortes s'ils ne sont ceux des interprètes d'aujourd'hui » (Lucet, 2003 : 105). L'adaptation est déjà quête de la présence scénique des acteurs, le metteur en scène écrivant en pensant à un groupe précis. Ce « groupe existe par une histoire, un savoir-faire commun. Ce sont là les racines du travail. Mais le savoir-faire doit être lié à la recherche, et ce qui unit vraiment le groupe, ce sont les *explorations* »⁹.

- 9 Pour chacune des scènes, on trouve en effet mention de l'atmosphère générale, des objectifs des personnages, en même temps que viennent des séries de remarques qui

conduiront à des exercices, images-idées ou « explorations », entendues comme des propositions précises de canevas d'improvisations :

ACTE II, SCENE 2

Elena / Alexandre / Sonia

Remarque : Scènes 2, 3 et 4, nous sommes dans une succession de « visites à Alexandre » visite agressive (Sonia), folle et dangereuse (Vania), infantilisante (Astrov) qui vont aboutir à son éviction du plateau. (...)

Atmosphère : Nous sommes dans quelque chose de plus léger que la scène précédente. Mais ça reste tendu et lourd. Mais *c'est une scène de comédie*. (...)

Action :

La chose la plus passionnante c'est de voir comment la fille compose avec ce couple. Elle n'aime pas sa belle-mère, elle n'aime pas ce couple trop discordant dans l'âge, elle est plein de soupçons sur intentions réelles d'Elena vis-à-vis de son père. (...)

Exploration 1 : Elle est *très active*, et prend vraiment en charge la situation en s'occupant de son père comme Elena ne l'a pas fait (option lituanienne). Elle allume la lumière, range, fait quelques mouvements de gym.

Exploration 2 : Sonia vient *préparer son père pour la visite du médecin*. Le rendre présentable avec ce que nous avons appelé des actions jour.

Exploration 3 : Elle est *passive totalement*. Spectatrice de ce bordel. Son action n'a rien à voir avec ce qui était précédemment joué dans la scène. Elle vient pour autre chose que de s'occuper de son père. Elle porte un regard amusé sur la scène.

Exploration 4 : Elle les traite comme deux enfants irresponsables. Elle est *comme une mère face à deux adolescents*¹⁰.

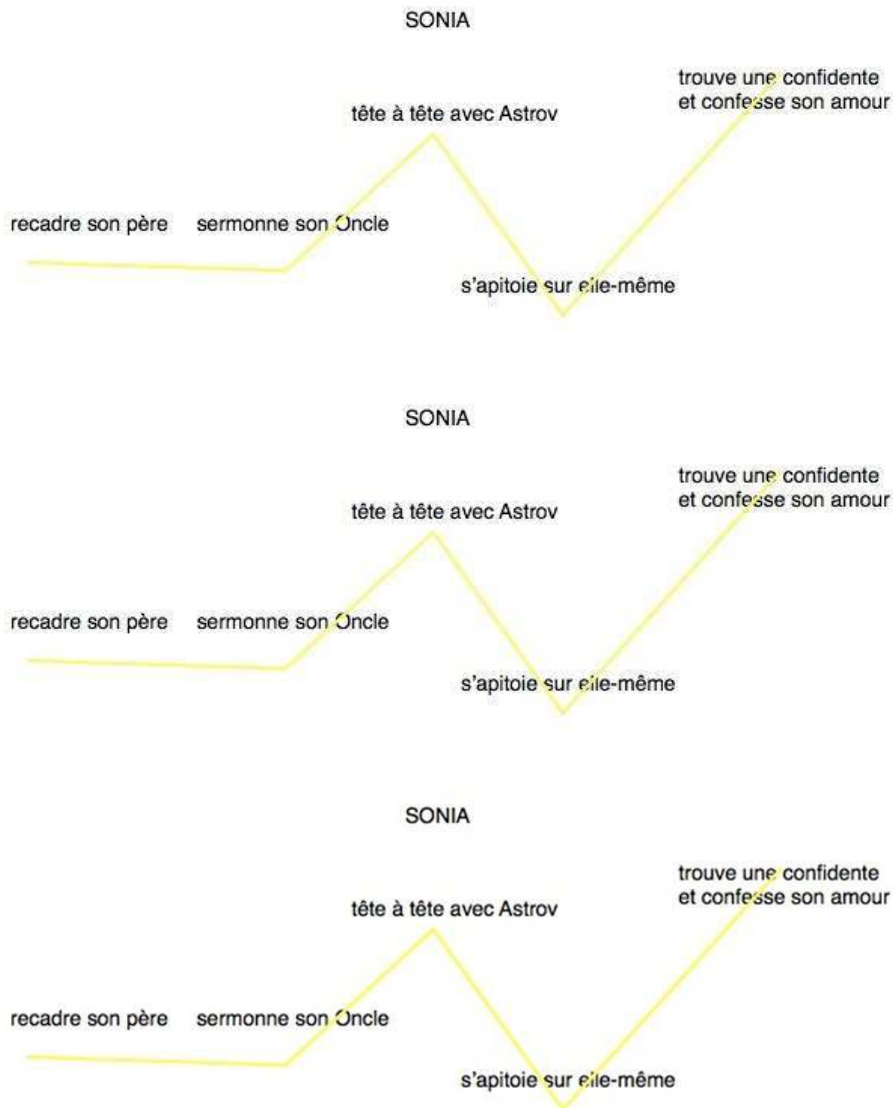
- 10 Le cahier de mise en scène répond alors, quand il s'attache à définir des protocoles singuliers de répétition, au modèle de l'injonction tel que défini par le généticien Daniel Ferrer :

Un manuscrit, quelle que soit l'apparence qu'il revêt, est une suite d'instructions, que le scripteur s'adresse généralement à lui-même, pour la réalisation de l'œuvre future (...) Les brouillons sont des protocoles pour la fabrication d'un texte ; c'est la diversité et la complexité des instructions composant ces protocoles qui font du brouillon un espace ouvert, échappant à l'implacable exigence de répétition à laquelle est soumis l'espace textuel (Ferrer, 2011 : 43 ; 182).

- 11 Pour en revenir à notre exemple, les entretiens, filages ou cahier de mise en scène d'Eric Lacascade ont le grand intérêt de donner accès, dans un jeu de résonance polyphonique fait d'accords et de contradictions, au vocabulaire commun à un groupe par lequel se donne à lire un protocole de répétition déterminant la partition scénique. Un dernier exemple, avec les schémas du cahier de mise en scène synthétisant le chemin des personnages sur le plateau, tel celui de Sonia au cours de l'acte II¹¹ :

✱

Fig. 1



- ¹² A chaque situation correspond une trajectoire. Ce sont les lignes et les diagonales de l'acteur dans l'espace qui rendent les situations et les enjeux concrets. Mais aussi une série d'actions physiques¹², reposant parfois sur des brouillons incorporés.

2. Les brouillons incorporés

- ¹³ Écoutons à ce propos Alain d'Haeyer¹³ évoquant la façon dont il a abordé Vania, rôle auquel il ne comprenait rien pour commencer selon ses propres dires, et qui lui semblait une coquille vide : après une lecture au Théâtre de la Ville, il s' imagine Vania en Auguste, fantaisiste et pince sans rire pour les commencements, puis en clown blanc dès le moment de l'acte II. Il veut ainsi provoquer le trouble chez le spectateur, ce qui renvoie à sa propre interrogation : car « c'est qui au bout du compte, ce Vania » ? Si ces récits d'acteurs sont des documents précieux qu'il convient, dans une démarche génétique, d'interpréter, encore faut-il comme le prétend Tzvetan Todorov ne pas se limiter à l'acte d'énonciation. Car « pour décrire correctement un procès d'énonciation, il ne suffit pas de

noter les circonstances présentes de l'acte de parole. Il faut reconstituer l'histoire de l'énonciation, c'est-à-dire l'histoire transformationnelle » (Todorov, 1970 : 34). Pour entendre cet entretien, il faut par exemple savoir qu'Alain d'Haeyer était clown et musicien avant de devenir comédien, et qu'il a commencé le théâtre avec *Ivanov* dans une mise en scène de Lacascade dans le cadre du Ballatum Théâtre¹⁴, traces sur lesquelles il construit encore son rôle aujourd'hui. Une seule photographie d'Alain d'Haeyer suffit à confirmer cette hypothèse : plus de vingt ans séparent les spectacles d'*Ivanov* et de *Vania*, mais on retrouve ici la même posture et les mêmes appuis de jeux :



Fig. 2

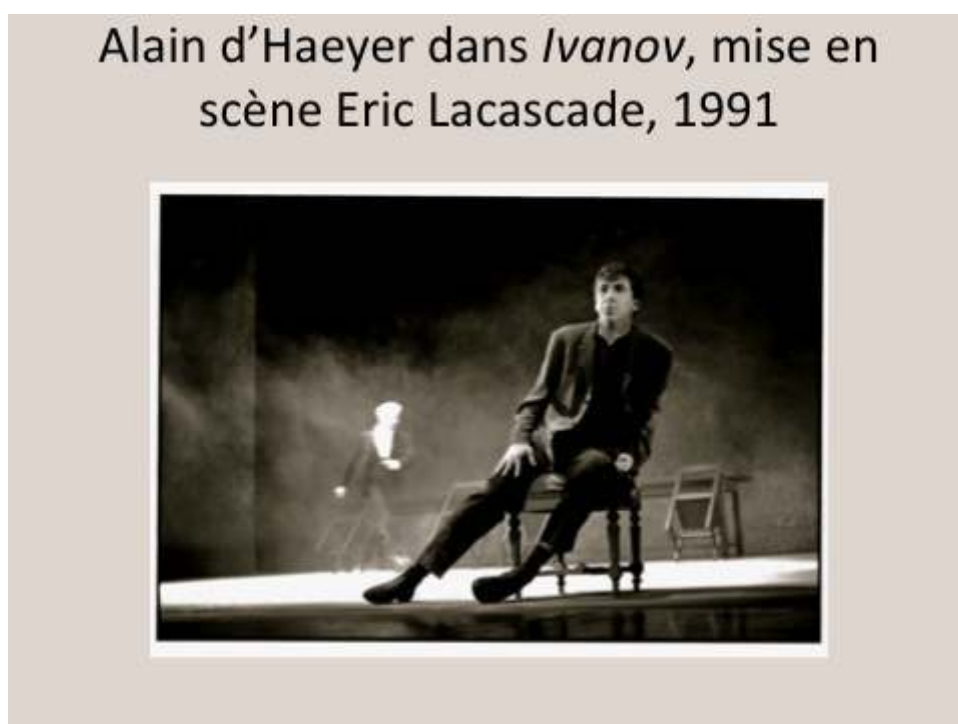


Fig. 3



Alain d'Haeyer dans le rôle de Vania, 2014

- 14 Dès lors, peut-on dire que le brouillon précède l'œuvre en permettant de construire un axe temporel clair ? Rien n'est moins certain : le dossier génétique ne suffit pas à résoudre la question de l'origine d'un geste ou d'une impulsion créatrice, qui restent toujours fuyants.
- 15 Les brouillons de la représentation – qu'ils soient une version antérieure, un cahier de mise en scène ou une adaptation – sont un tissu de mémoires enchâssées et paradoxales qui permet de comprendre comment les choix se sont opérés dans la perspective d'une présentation publique. Les chercheurs en littérature ont déjà montré comment « dans une perspective génétique, on peut expliquer que le texte conserve la trace de ses états antérieurs ». Ils parlent alors de « mémoire du contexte », qui réfère aussi bien à la mémoire des éléments disparus qu'à la présence fantomatique des stades antérieurs de la genèse qui peut se marquer dans l'œuvre elle-même. En effet, « chaque état conserve la mémoire des états antérieurs sous la forme de traces laissées par les remaniements de l'équilibre du système qui ont dû être opérés au fil des ajustements successifs » (Ferrer, 2011 : 113).
- 16 Dans le domaine du théâtre plus encore, cette mémoire du contexte et de la genèse est une mémoire active : cette mémoire est tout d'abord incorporée comme le dit très bien Milly Villa Lobos¹⁵ ; elle s'est déposée dans le corps de chaque acteur et fait le lien de soi aux autres en devenant un socle commun sur lequel s'appuyer au moment des représentations. En ce sens, on peut dire, à l'instar de Patrice Pavis, que les acteurs sont des « archives vivantes¹⁶ » ayant incorporé la mémoire des rôles auxquels ils ont travaillé. Mémoire active mais également dialogique, chacun des répétants participant à une logique d'ensemble tout en conservant sa particularité et son langage singulier. Ainsi en est-il par exemple de l'entretien avec Stéphane Jais¹⁷ qui dit tout entier le lien entre art et vie en rappelant qu'il a été, tout au long du cycle Tchekhov, distribué dans des rôles d'amoureux éconduits et qu'il connaît bien cette souffrance ; ou bien de Laure Werckmann¹⁸ qui joue Youlia, ce personnage secondaire, en se demandant ce qu'est une actrice sans mots : à quoi assiste-t-on quand on ne parle pas ? Quel corps convoquer pour ce petit rôle ? C'est en définitive l'image du cœur simple qui la conduit sur le chemin avec

ce qu'il peut contenir de poésie et de responsabilité, car « nous sommes tous des Madame Michu ».

- 17 Si le spectacle est intrinsèquement fondé sur un dialogisme actif, « mettre en lumière le dialogisme de la création scénique, c'est dès lors se rendre sensible à la *manière dont les voix des autres se mêlent à celle du sujet explicite de l'énonciation* et du discours. Dans ce jeu de confrontation, de résonance, de reprise et de variation entre le même et l'autre, la parole s'ouvre en somme au-dehors » (Siaud, 2014). Il suffit encore d'écouter Milly Vila Lobos pour se persuader que l'activité dialogique et polyphonique de la mise en scène exhibe le principe d'un incessant mouvement entre traces du passé et situation présente car, en traversant les rôles du cycle Tchekhov, on comprend finalement physiquement que « le passé n'est jamais passé et qu'on n'arrête pas de le découvrir¹⁹ ». Comme l'écrivait déjà Eric Lacascade dans le cahier de mise en scène d'*Ivanov*, « l'important dans les répétitions n'est pas l'accumulation d'un savoir ni d'une matière, c'est l'épreuve elle-même. La répétition quotidienne, digne d'un rituel. Cette répétition semble parfois absurde mais elle est l'essentiel de la recherche » (Lucet, 2003 : 41). Répétition qui révèle ces brouillons incorporés et relie les instances de la mémoire et du partage, le dialogisme polyphonique constitutif de l'acte de la mise en scène faisant de l'acteur une trace vivante en quête de présence et de renouveau.

3. Variations sur le même : un processus de création en spirale

- 18 Pour le spectateur qui a accès aux brouillons de l'œuvre, qu'ils soient collectés auprès de l'équipe des répétants ou fabriqués par les chercheurs²⁰, « les versions antérieures constituent paradoxalement des variations sur la version définitive, à laquelle elles semblent faire allusion et dont elles font ressortir les traits pertinents en les exemplifiant. Goodman affirme qu'une variation constitue une interprétation, souvent la meilleure des interprétations possibles. De la même manière, on peut dire que les variantes abandonnées interprètent à leur manière l'œuvre définitive (Ferrer, 2011 : 138).
- 19 Dans le domaine du spectacle, cette notion de variation est particulièrement féconde, toute représentation publique pouvant être considérée comme le brouillon de la suivante ; si bien que l'idée d'un inachèvement structurel de l'œuvre scénique peut conforter et renforcer les analyses des généticiens de la littérature, pour lesquels « le texte n'existe pas²¹ » s'il est autant de variations de l'œuvre. Ce postulat ayant pour corollaire que le brouillon est un espace ouvert et traversé par des injonctions diverses qu'il revient au généticien d'interpréter en toute conscience de la subjectivité de son approche.
- 20 De même, l'acte de création répond moins à une logique temporelle linéaire qu'à une logique proche de la spirale où temps anciens et temps présents se recombinaient indéfiniment, les temps de l'origine et de l'impulsion créatrice étant sans cesse renvoyés à un ailleurs qu'il n'est pas possible de localiser ni d'isoler. Le symbole de la spirale correspondant alors précisément au processus d'évolution d'un spectacle, comme le signale Eric Lacascade en disant que mettre en scène est un perpétuel combat entre le fond et la forme, l'intérieur et l'extérieur, le formalisme et l'intériorité²² ; mais également une recherche perpétuelle du mouvement et de la présence. Alors que le même noyau d'acteurs se retrouve pour un cinquième spectacle autour de l'œuvre de Tchekhov et que

les corps ont nécessairement vieilli, il faut montrer que l'histoire ne cesse de changer. Cela est rendu possible par l'introduction concertée de corps étrangers dans ce groupe constitué de longue date : Ambre Kahan, pour le rôle d'Eléna ; Jean-Baptiste Mallartre pour Serebriakov. La première a traversé l'école du Théâtre National de Bretagne alors sous la direction de Stanislas Nordey, et y a découvert le travail d'Eric Lacascade qui lui a « réappris l'enfance²³ » et un rapport au jeu ludique ; le second, sociétaire de la Comédie Française, a été distribué pour « faire contrepoin au groupe²⁴ », l'introduction de l'étrangeté constituant littéralement le vecteur d'un renouveau artistique. Ce sont également les élèves de l'école du Théâtre National de Bretagne, alors dirigée par Eric Lacascade²⁵, qui sont intégrés au processus de création, ceci « pour ne pas séparer la pédagogie de la création²⁶ » et pour que la création elle-même soit proche de l'acte de transmission, véritable lieu de la recherche. De la sorte, les jeunes acteurs s'entraînent comme le feraient des sportifs aux côtés de leurs aînés : les quinze apprentis étant présents pendant cinq semaines de répétition, ils participent directement aux explorations, la représentation finale gardant la trace de leurs découvertes et de leur présence. Les acteurs échangeant leurs rôles au moment de ces improvisations, ils apprennent alors que jouer c'est voler ce qu'il y a de plus juste dans la proposition des autres, car on s'essaye à un personnage et on joue avec un rôle. Comme le disait déjà Christelle Legroux, actrice dans les débuts du cycle Tchekhov :

Je travaille sur le fantôme des autres, dans la trace de parcours que je n'ai pas toujours inventés. Mon rôle est fertilisé par le souvenir de mes partenaires confrontés à la même situation. Je vole quelques moments de leur jeu, leur partition entière parfois. (...) Eric dit souvent qu'on n'est pas propriétaire de son rôle, locataire seulement (Lucet, 2003 : 121).

- 21 Mais il est un autre partenaire pour que l'art de la variation conduise à l'invention : c'est le public. Il n'est là encore qu'à écouter Eric Lacascade dirigeant les acteurs lors de la répétition de la scène 4 de l'acte I, et demandant à Arnaud Churin de reprendre son texte au moment où le public pourrait potentiellement « décrocher » : la consigne donnée est alors de ne mettre « aucune intention sur le texte de Téléguine », mais que les autres acteurs s'arrêtent pour l'écouter, ce qui obligera le public à faire de même²⁷. En effet, et bien plus qu'il n'y paraît d'abord, le regard du spectateur est dirigé dans ces mises en scène et de multiples manières : chaque personnage est d'abord le témoin des autres et par là même son premier spectateur ; plus encore, la construction géométrique de l'espace à laquelle nous avons déjà fait référence en évoquant le chemin des rôles, avec ses lignes et diagonales, impose sans cesse le point de la vision. Car le spectateur est celui qui doit « inscrire sa présence dans le corps de l'acteur²⁸ ». Il y a pour ce faire des temps de filage au cours même du processus de création, où les manifestations physiques du public – rires, soupirs d'ennui, etc. – sont le signe du ralentissement ou de l'accélération du rythme global de la représentation. Signes organiques plus que verbaux qui deviennent autant de balises pour l'acteur, et que le temps restant des répétitions permet d'intégrer en magnifiant ses effets. De la sorte, le théâtre se fait le lieu d'une expérience partagée. Tout à la fois théâtre laboratoire et théâtre documentaire, car l'étude des comportements humains est le seul objectif qu'il convient finalement, dans ce théâtre, d'atteindre :

Eric Lacascade ne monte pas Tchekhov, mais une allégorie spectaculaire des désirs et des renoncements, invariant de l'humanité dont Tchekhov se fit le témoin :

J'épingle les acteurs sous la lumière des projecteurs, et je les offre au regard comme si le théâtre pouvait provoquer le grossissement du microscope ou la clairvoyance de l'œil de la

caméra. Le théâtre est le seul outil qui permette ainsi d'atteindre à la réalité (Lucet, 2003 : 140).

Conclusion

- 22 Pour conclure, partons de l'hypothèse que les chemins empruntés par l'artiste et le généticien se retrouvent peut-être en un lieu commun : pour les deux en effet, le brouillon court toujours derrière l'œuvre. Les démarches des chercheurs et des artistes pourraient alors trouver une source commune : en effet, le principe même de la création scénique n'est-il pas, comme Peter Brook par exemple le prétend, un retour par-delà la forme figée qu'est le texte, à l'impulsion créatrice qui gît dans le brouillon ? Relisons à ce propos un fragment de texte adressé aux acteurs auxquels le metteur en scène suggère d'en revenir par le jeu au geste premier qui permet l'invention d'une forme fixée :

Comme pour la tragédie classique, on nous dit pour Shakespeare : « Jouez ce qui est écrit ». Mais qu'est-ce donc qui est écrit ? Des signes sur le papier. Les paroles de Shakespeare sont les transcriptions des mots qu'il voulait que l'on dise, des mots en tant que sons, émis par des bouches humaines ou timbre, pause, rythme et gestes font partie intégrante du sens. Un mot n'est plus, à l'origine, simplement un mot. C'est un produit achevé qui part d'une impulsion stimulée par l'attitude et la conduite qui entraînent un besoin d'expression. Ce processus est déclenché par un dramaturge ; il ne fait que se répéter chez l'acteur. Tous deux peuvent n'être conscients que des mots, mais pour tous deux – l'auteur puis l'acteur – le mot est la petite portion visible de tout un univers caché. Quelques écrivains ont essayé de préciser leur message et leurs intentions par des indications scéniques et des explications. Pourtant, nous savons que les meilleurs auteurs dramatiques sont ceux qui s'expliquent le moins. C'est comme s'ils savaient qu'un surcroît d'indications serait inutile. Ils se rendent compte que le chemin qui mène à la diction d'un mot passe par un processus parallèle au processus originel. Ceci ne peut être ni évité, ni simplifié (Brook, 1979 : 29).

- 23 Retrouver la vie cachée derrière le mot, c'est en revenir par-delà la forme figée du mot à l'impulsion première, activité qui désigne, selon Peter Brook mais également Antonin Artaud ou Romeo Castellucci aujourd'hui, le sens de la quête théâtrale même. Dès lors, le brouillon serait le plus sûr vecteur du retour à l'impulsion première, et le véritable lien entre l'artiste et le généticien, comme le stipule également Eric Lacascade :

Je trouve fondamental que des traces existent sur le processus de création et pas seulement sur le spectacle. C'est une façon d'attraper la vie. Nous aussi nous essayons d'attraper la vie sur le plateau pour vous la rendre, transformée. Comment alors capter la vie du travail ? Ce n'est pas possible avec une seule captation du résultat. Il faut également capter le processus²⁹.

- 24 De la sorte, le théâtre d'art est peut-être celui qui garde la trace des répétitions et le brouillon, le seul accès à la mémoire vive des principes organisateurs de la vie scénique. Comme le dit encore Daniel Ferrer, « on a beaucoup utilisé l'image des voies ou des sentiers de la création. Le créateur ouvre une route, ou suit un chemin qui bifurque en laissant derrière lui une trace (...). Mais cette trace, résultante d'événements passés, archives d'une histoire, est aussi, du point de vue de la création vivante, un frayage conditionnant l'avenir » (Ferrer, 2011 : 65). En effet, si l'activité théâtrale a pour caractéristique d'actualiser la forme figée de l'écriture en lui redonnant corps et vie, toute trace d'un spectacle est donc gage d'un avenir.
- 25 Avenir pour l'artiste lui-même, qui trouve sans doute dans la collecte et la fabrique des traces par le chercheur le déclencheur de nouvelles créations ou la vision désormais

consciente des motifs secrets qui gouvernent son œuvre ; avenir également pour le chercheur qui, en tant que « chercheur de détritits » selon la formule de Daniel Ferrer, considère désormais l'œuvre comme « un possible nécessaire, formule apparemment énigmatique mais qui s'éclaire si on la déploie dans le temps : l'œuvre et ce qui, parmi une multitude de possibles, est devenue nécessaire tout en conservant la mémoire des possibilités évanouies » (Ferrer, 2011 : 171).

BIBLIOGRAPHIE

- BROOK, Peter (1979). *L'espace vide*. Paris : Editions du Seuil.
- FERRER, Daniel (2011). *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*. Paris : Seuil, « Poétique ».
- HAYS, Louis (1985). « Le texte n'existe pas », *Réflexions sur la critique génétique. Poétique* n° 62, pp. 147-158.
- LUCET, Sophie (2003). *Tchekhov / Lacascade, La communauté du doute*. Vic-la-Gardiole : Editions de l'Entretemps.
- MATHIEU, Marie Christine Autant (2007). *La Ligne des actions physiques*. Collection Les voies de l'acteur. Montpellier : Editions de l'Entretemps.
- PAVIS, Patrice (1996). *L'Analyse des spectacles*. Paris : Editions Nathan Université.
- SIAUD, Florent (2014). *Les Processus de la mise en scène, Polyphonie et complexité dans la création scénique. Thèse de doctorat inédite*.
- TODOROV, Tzvetan (1970). « Freud sur l'énonciation », *Langages* N° 17, pp. 34-41.

NOTES

1. Après trois mises en scène des pièces de Tchekhov au festival d'Avignon en 2000 (*Ivanov*, *La Mouette*, *Cercle de famille pour trois sœurs*), Eric Lacascade a monté *Platonov* pour la cour d'honneur du Palais des Papes en 2002. Sophie Lucet a consacré un ouvrage à ce cycle Tchekhov, intitulé *Tchekhov / Lacascade, la communauté du doute*, Editions de l'Entretemps, 2003.
2. Entretien avec Eric Lacascade, La Fabrique du spectacle (de 00 à 6 minutes).
3. Les acteurs lituaniens ne bénéficiant pas de l'intermittence du spectacle, régime dérogatoire exclusivement en vigueur en France, ils doivent partager leur temps entre la télévision ou une autre activité salariée et le théâtre, ce qui minore le temps consacré aux répétitions, de quatre heures par jour environ.
4. Eric Lacascade, *Cahier de mise en scène*, tapuscrit inédit.
5. Eric Lacascade, *Cahier de mise en scène*, tapuscrit inédit.
6. Il s'agit d'Emmanuel Clolus, scénographe aux côtés d'Eric Lacascade depuis une dizaine d'années.
7. *Tartuffe* de Molière, mise en scène Eric Lacascade, Théâtre Vidy, Lausanne, création 2011.

8. *La Vestale*, de Gaspare Spontini, Mise en scène de l'opéra par Eric Lacascade, Théâtre des Champs Elysées, Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, 2013
 9. Entretien avec Eric Lacascade, La Fabrique du spectacle (de 11 à 13 minutes).
 10. Eric Lacascade, *Cahier de mise en scène*, tapuscrit inédit.
 11. Eric Lacascade, *Cahier de mise en scène*, tapuscrit inédit.
 12. Au sujet des actions physiques, voir Mathieu, 2007.
 13. Entretien avec Alain d'Haeyer, Entretien La Fabrique du Spectacle, de 22.20 à 26.05
 14. Le Ballatum Théâtre a été fondé en 1983 par Eric Lacascade et Guy Alloucherie à Lille.
 15. Entretien avec Milly Villa Lobos, La Fabrique du spectacle,
 16. Dans *L'Analyse des spectacles*, Editions Nathan Université, 1996, p 43, Patrice Pavis écrit « L'acteur archive en lui ses anciens rôles, il les entretient, les rejoue, les compulse, les compare, les réfère à son expérience passée et présente. (...) Or c'est cette mémoire vivante du théâtre qui est le bien le plus précieux, le trésor qui échappe aux médias et concerne le souvenir à vif du spectateur ».
 17. Entretien avec Stéphane Jais, La Fabrique du Spectacle
 18. Entretien avec Laure Werckmann, La Fabrique du Spectacle
 19. Entretien avec Milly Vila Lobos, de 15.45 à 20.20
 20. Dans le cadre du site de La Fabrique du spectacle, les chercheurs collectent les documents constitués par les répétants, mais ils fabriquent également des données : entretiens, vidéos de filage et de répétitions, vidéo de la générale, etc.
 21. Voir à ce sujet Louis Hays, « Le texte n'existe pas », *Réflexions sur la critique génétique*, poétique n° 62, 1985
 22. Entretien avec Eric Lacascade, La Fabrique du spectacle, de 8 à 9 mn
 23. Entretien avec Ambre Kahan, La Fabrique du spectacle, de 7.45 à 10mn
 24. Entretien avec Eric Lacascade, La Fabrique du spectacle, de 25 à 26 mn
 25. Eric Lacascade a été nommé directeur de l'Ecole du Théâtre national de Bretagne de septembre 2012 à septembre 2018. Il a ainsi succédé à Stanislas Nordey.
 26. Entretien avec Eric Lacascade, La Fabrique du spectacle, de 26 à 29mn
 27. Répétition 1, La Fabrique du spectacle, de 55 à 58 minutes
 28. Entretien avec Eric Lacascade, La Fabrique du spectacle, de 28 à 29.
 29. Entretien avec Eric Lacascade, La Fabrique du spectacle, de 29 minutes à la fin.
-

RÉSUMÉS

Vania est le cinquième spectacle d'un cycle qu'Eric Lacascade a consacré à l'œuvre d'Anton Tchekhov. Si son processus de création participe alors d'un mille-feuille mémoriel, un même noyau d'acteurs étant distribué tout au long de cette aventure théâtrale, les traces inscrites de ce passé commun manifestent avant tout le désir d'un renouveau artistique. Car *Vania* est une sorte de défi lancé au temps soudant les communautés artistiques autant qu'une interrogation en miroir sur les formes et méthodes ayant scellé l'unité première. Le cycle dédié à Tchekhov est donc à l'image de l'acte même de la création qui répond moins à une logique temporelle linéaire qu'à une nécessité proche de la spirale, là où temps anciens et temps présents se recombinaient indéfiniment.

Vania is the fifth show of a cycle which Eric Lacascade has devoted to the works of Anton Tchekhov. If his process of creation lies in that attempt in numerous slices,,the same actors appearing all along the theatrical adventure,the memorized traces of that common and shared experience reveal before all the desire for an artistic revival. Because *Vania* is a sort of challenge against time, binding artistic communities as well as a mirror questioning about the forms and methods that united the prime unity.In that respect, the cycle devoted to Tchekhov is then the the image of the mere act of creation that is less a matter for logical temporality than for a necessity resembling the spiral in which times past and present are continually recombined.

INDEX

Mots-clés : Lacascade (Eric), Tchekhov (Anton), brouillons scéniques, création en spirale

Keywords : Lacascade (Eric), Tchekhov (Anton), stage rough, spiral, creation

AUTEUR

SOPHIE LUCET

Université de Rennes 2

sophie.lucet[at]univ-rennes2.fr